

“Pour une théâtralité franco-albertaine”: survol et genèse*

par

Roger Parent

et

David Millar

Faculté Saint-Jean

University of Alberta

Edmonton (Alberta)

RÉSUMÉ

Ce premier article de la série sur le projet «Pour une théâtralité franco-albertaine» décrit les paramètres théoriques et pragmatiques de l'initiative. Essentiellement une démarche de création culturelle, le projet visait à améliorer les compétences des artistes de théâtre francophones en Alberta par rapport aux besoins du marché du travail. En même temps, le défi de vouloir offrir une telle formation en fonction d'une viabilité financière dans un secteur à la fois artistique et minoritaire créait une épreuve de taille pour la vérification de la valeur opératoire des modèles sémiologiques de la culture, en particulier ceux de Iouri Lotman et du Groupe de recherche en phanéroscopie de la culture (GREPHAC) à l'Université Laval. À ce survol s'ajoute la description du cheminement personnel qui a contribué à la genèse du projet, particulièrement en ce qui a trait aux dichotomies langue et culture, communication verbale et non verbale. Ces dichotomies ont servi de fondements au dépistage d'éléments théâtraux sur lesquels le projet de formation s'est appuyé. Un compte rendu de la réaction du public au spectacle, qui a servi de projet-pilote à la formation, suggère l'efficacité de la démarche proposée. La description d'une recherche

* Quoique fondée sur mon propre «récit de vie», cette publication doit énormément à son co-auteur, le professeur David Millar. Non seulement a-t-il donné à cet article son élan initial, il a aussi grandement contribué à la structuration théorique et à l'évolution du projet «Pour une théâtralité franco-albertaine». Dans cet article, la première personne fait donc référence à Roger Parent.

préalable sur l'apprentissage langagier semble renforcer la pertinence de ces fondements pour le travail théâtral dans un contexte où la langue, qui sert de matériau à la création, se trouve menacée.

ABSTRACT

This article, the first of a series on a professional actor training project entitled «Pour une théâtralité franco-albertaine» (Creating a Franco-Albertan Theater), establishes the theoretical and practical parameters of the research. Using a job-based strategy, this project endeavored to increase the competitiveness of French-speaking theater artists in Alberta. Semiotic models of culture, in particular those of Iouri Lotman and of the *Groupe de recherche en phanéroscopie de la culture* (GREPHAC) at the *Université Laval*, were used to meet the challenge of providing economically viable training in an artistic minority setting. At the same time, the project provided a testing-ground to determine the pragmatic value of these models for cultural development. Integrated into this overview is a description of the personal story behind the genesis of the project, particularly with respect to the dichotomies of language and culture, of verbal and non-verbal communication. These dichotomies became instrumental in identifying the theatrical objectives for the proposed training. Description is made of the public reaction to a theatre production that served as a pilot project for the training program. Reference to previous research into language acquisition and role-playing would seem to confirm the pertinency of this strategy for theater work in a social context where the language used in the creative process is constantly threatened by outside pressures.

Les communautés francophones à l'extérieur du Québec comptent une population d'un million, ce qui représente 3,7 % de la population canadienne. Par contre, en termes de financement fédéral au secteur culturel, ces communautés ne reçoivent que la moitié de ce pourcentage, créant ainsi un «manque-à-gagner de près de 11 millions \$ sur le montant des subventions qu'elles seraient susceptibles de recevoir d'une façon équitable» (Coalition nationale pour un financement des arts et de la culture, 1993, p. 2). Différentes études (Colbert et Fortier, 1989) ont déjà identifié la formation artistique comme besoin prioritaire à combler pour faciliter l'évolution culturelle de ces communautés d'expression française. La mise sur pied du projet «Pour une théâtralité franco-albertaine» visait alors à

répondre, du moins temporairement, à ce manque de programmes artistiques, ciblant particulièrement les artistes de théâtre francophones de l'Alberta comme projet de création culturelle.

Ce projet initial de huit mois (septembre 1993 - mai 1994) a permis à une dizaine de comédiens semi-professionnels de travailler en collaboration avec quatre professeurs du Conservatoire d'art dramatique de Québec. Six partenaires financiers, dont trois gouvernements, ont contribué à la mise sur pied du projet dont le budget se chiffrait à 100 000 \$¹. La Faculté Saint-Jean de la *University of Alberta* ainsi que divers organismes communautaires² ont facilité l'encadrement de la formation.

Hypothèses initiales

Après six ans de recherche sur la formation d'acteurs, nous avons cru identifier certaines approches théâtrales au Québec qui semblaient se prêter à l'articulation de la culture franco-albertaine. Cette démarche s'était d'abord appuyée sur l'hypothèse de Chklovski (1965) quant au rôle catalyseur du procédé dans l'évolution artistique. L'entreprise a progressivement acquis une dimension interdisciplinaire tant sur le plan théorique que méthodologique, intégrant des emprunts à la sémiologie, à l'anthropologie et à l'histoire orale.

Comme finalité, cette formation visait à faciliter la création éventuelle d'une compagnie de théâtre professionnelle d'expression française en Alberta. Sur le plan pédagogique, il s'agissait de recruter des comédiens dont la plupart étaient déjà «rompus au métier» et de leur donner la chance de recevoir une formation intense en interprétation de texte, en improvisation et en écriture dramatique avec des professeurs reconnus dans ces secteurs³. Avant tout, le projet se voulait pragmatique, prenant comme orientation dominante l'amélioration de la compétence des artistes par rapport aux besoins réels du marché du travail dans la province. L'impératif économique d'offrir une formation en fonction d'une viabilité financière dans un secteur à la fois artistique et minoritaire créait une épreuve de taille et une perspective unique pour la vérification de la valeur opératoire des modèles sémiologiques de la culture. Diverses théories sur la culture se trouveraient ainsi confrontées à la problématique réelle d'une communauté dont la langue et la culture étaient sans cesse menacées par un taux d'assimilation de 65 %.

Notre intervention s'appuyait sur l'hypothèse fondamentale que la production artistique pouvait contribuer à stimuler la vitalité ethno-linguistique d'une communauté. La stratégie utilisée comportait de nombreuses dimensions: sociales, psychologiques, philosophiques, etc. Par contre, il s'agissait d'une initiative de développement dans un secteur *artistique*. Comme principe de travail fondamental, nous avons cru qu'il fallait alors adapter la démarche à la dynamique communicative spécifique à l'art étudié. Nous avons axé le projet sur la spécificité du signe esthétique, tel que décrit par le Cercle linguistique de Prague et, plus particulièrement, dans les écrits de Jan Mukarovsky où l'on retrouve cette interprétation du texte artistique défini comme système polysémique, porteur de multiples significations culturelles (Mukarovsky, 1977a, 1977b).

Recherche académique et vécu personnel

Pour trouver les véritables origines de ce projet, il faut cependant remonter plus loin que les six années de recherche préalables consacrées à sa mise sur pied et reculer de deux décennies. L'historique de ce projet de formation et de recherche appliquée ressort de mon vécu. De même, les résultats académiques et artistiques générés durant ce parcours vont de pair avec certaines prises de conscience individuelles: en essayant de coller ensemble les fragments d'une culture éclatée, je suis éventuellement arrivé à la reconnaître et à l'accepter comme étant la mienne.

Ce premier article de la série⁴ sur le projet «Pour une théâtralité franco-albertaine» approfondira la dialectique entre l'analyse intellectuelle de la dynamique culturelle et le fonctionnement de ces influences dans la «vraie vie», surtout en ce qui concerne les rapports entre la langue, la culture et la créativité. Des centaines de jeunes francophones ont commencé l'école avec moi dans les années cinquante à North Battleford (Saskatchewan). De ce nombre, je demeure un des seuls qui parlent encore français. Je suis aussi le seul enfant de ma propre famille à avoir maintenu une maîtrise orale et écrite de la langue, en dépit de parents qui ont passé leur vie à lutter pour l'éducation française en Saskatchewan. L'intérêt de cette histoire provient du fait qu'elle ressemble à tant d'autres. Guidé en partie par ce parallèle entre l'anecdote personnelle et un vécu collectif, le projet de formation visait fondamentalement à

apporter au théâtre, devant l'ensemble de la communauté, les voix étouffées et les vies oubliées de cette minorité que René Lévesque a qualifiée, à tort ou à raison, de *dead ducks*: les francophones de l'Ouest.

Premier choc culturel

Quatre ans avant que je commence mes études au département d'art dramatique à la *University of Alberta*, mon père a été nommé délégué aux *États généraux de la francophonie* à Montréal. À cette conférence de 1964, René Lévesque a indiqué aux Canadiens français du pays que la *belle province* était une nation en soi et que les francophones qui se trouvaient à l'extérieur de ses paramètres devaient se fier à leurs propres ressources. «Quand la maison brûle, disait-il, on sauve ce qu'on peut»⁵. Du jour au lendemain, l'usage fait sombrer dans l'oubli l'expression «Canadien français», dérivée de l'appellation première *Canayen*, lui préférant une nomenclature à base régionale pour désigner les parlants français à l'extérieur du Québec: Franco-Manitobains, Fransaskois, etc.

En tant que Franco-Albertain (nouvellement nommé) et étudiant en théâtre (en anglais bien sûr), je recherchais, instinctivement, des textes auxquels je pouvais m'identifier, éprouvant peu d'affinité avec la production française ou québécoise de la fin des années soixante. Par exemple, lors d'un exercice sur le monologue, tandis que mes collègues puisaient tout naturellement dans le répertoire abondant du théâtre d'expression anglaise, je n'ai trouvé qu'un texte relié à mes racines comme francophone de l'Ouest: le dernier discours de Louis Riel durant son procès à Regina.

En dépit de la croissance artistique effectuée au cours de cette première année, je sentais grandir en moi une profonde frustration que je n'arrivais ni à comprendre ni à expliquer. Un professeur a tenté de me venir en aide, indiquant que j'aurais à choisir. «On ne peut pas créer dans deux langues en même temps», déclara-t-il. À ce moment-là, je m'exprimais mieux en anglais qu'en français, mais je commençais à sentir que je pourrais difficilement devenir pleinement créatif dans une culture qui n'était pas la mienne. Par contre, quelle était ma culture? Est-ce que j'en avais une? Le bilinguisme, le biculturalisme et le multiculturalisme se trouvaient encore à l'état embryonnaire. Personne ne pouvait m'expliquer que je

faisais l'expérience d'un schisme entre langue et culture. Je passerais quinze ans à assimiler l'importance de cette dichotomie et à en comprendre la signification pour la formation et la production artistiques.

L'expérience du Québec

En 1975, j'ai décidé de me rendre à l'Université Laval afin d'y étudier le théâtre en français. Ce séjour de dix ans au Québec m'a exposé à plusieurs styles de jeu: Grotowski, Stanislavski, Strasberg, Decroulx, Lecoq, etc. Parmi ces approches, celle développée à Paris par Jacques Lecoq m'a particulièrement impressionné et correspondait au type d'expérience théâtrale que je recherchais. Par contre, après cette décennie, j'ai dû conclure, non sans difficulté, que je ne serais jamais Québécois. Quelque chose en moi demeurait foncièrement «franco-quelque chose». Franco-Albertain? Fransaskois? Ou devais-je me contenter, comme certains amis, de transcender «mon ethnique» et de devenir cosmopolite dans mon travail, de me considérer tout simplement comme un «citoyen du monde»? Pourtant, les différences ressenties étaient toujours là, sur le plan émotif, mais très difficiles à identifier et à articuler. En revenant dans l'Ouest, même après le référendum du Québec en 1980, j'avais l'impression de revenir à un vide. J'avais peut-être réussi à compléter ma refrancisation mais, comme francophone de l'Ouest, je n'appartenais essentiellement nulle part.

La problématique de la culture franco-albertaine

De retour en Alberta, j'ai rencontré d'autres artistes de théâtre possédant divers degrés de formation dans l'approche Lecoq. Ironiquement, ces personnes se trouvaient en milieu anglophone. Personne dans la communauté francophone n'avait entendu parler de la pédagogie et de la méthode d'improvisation développées par ce professeur français, considéré comme un des grands maîtres du jeu théâtral. Grâce à l'appui constant du professeur Carl Hare du département d'art dramatique de la *University of Alberta*, lui-même ancien étudiant de Lecoq, nous avons commencé à bâtir un programme de formation d'acteurs capable de répondre aux besoins et à la spécificité culturelle des Franco-Albertains⁶.

Au coeur de la problématique se trouvait la grande difficulté de créer un théâtre pour et avec une communauté dont les assises linguistiques et culturelles se trouvaient constamment

menacées. Comment aspirer à un niveau «professionnel» dans le travail théâtral si les artistes maîtrisent mal leur langue parlée et écrite, conséquence normale d'une population privée depuis un siècle d'un système d'écoles axé sur la spécificité de leur histoire et de leur culture? En termes sémiologiques, cette dynamique dénote un processus de désintégration culturelle qui entrave sérieusement le processus communicatif entre l'artiste et son public. Selon Iouri Lotman (1973), cette communication esthétique devient possible seulement lorsqu'un parallèle structural peut s'établir entre l'organisation du texte artistique et l'organisation sociale. L'artiste, particulièrement l'artiste de théâtre vu la nature publique de cet art, a besoin de connaître et de «sentir» son public et utilise les éléments culturels partagés comme référents dans le processus de communication. Lorsqu'un tel parallèle n'existe pas, l'artiste crée dans un vide social. Un collègue à qui j'indiquais cette intention de créer un théâtre «à l'image de la francophonie albertaine» avait peut-être cet état de choses à l'esprit lorsqu'il m'a répondu: «Triste image».

Une série d'ateliers préliminaires basés sur les techniques de Lecoq⁷ a fourni un élément de solution important par rapport à cette problématique culturelle. Contrairement à ce que j'avais cru il y a tant d'années au département d'art dramatique de la *University of Alberta* lorsque j'ai commencé cette quête de langue, de culture et d'identité, la maîtrise du système linguistique n'est pas indispensable à l'articulation d'une instance créatrice dans ce système d'expression artistique qu'est le théâtre. Cet art utilise le langage comme un de ses matériaux premiers; *mais il en utilise d'autres*, en particulier les codes socio-culturels d'ordre kinésique et proxémique. En d'autres mots, sur scène, le non-dit de la francophonie albertaine doit être joué ainsi que parlé. Ces ateliers nous ont amenés à l'hypothèse que les mots enfouis de cette culture refoulée, inarticulée (au niveau de l'écrit) des francophones de l'Ouest se trouveraient, non dans le dictionnaire, dans les listes de vocabulaire et dans les grammaires, mais dans le langage corporel.

L'approche de Lecoq repose sur le principe que l'acte de mimer constitue un acte de cognition, peut-être le premier et le plus fondamental des modes de connaissance qu'utilise l'être humain pour comprendre le milieu qui l'entoure et pour y prêter une signification. Lecoq utilise le terme «mimisme» qui, tel que défini par l'anthropologue Marcel Jousse,

se différencie de mimétisme en ceci qu'il n'est pas une imitation mais une saisie du réel qui se joue dans notre corps. L'homme normal est "joué" par le réel qui se réverbère en lui. Nous sommes tous des réceptacles d'interactions qui se jouent en nous spontanément. L'homme pense avec tout son corps, il est un complexe de gestes et le réel est en lui, sans lui, malgré lui (cité dans Lecoq, 1987, p. 17).

Du mimisme, affirme Jousse, provient le «corporage» de l'expression car le langage «est, dans la réalité, l'expression de l'être tout entier» (Jousse, 1974, p. 114). Ce processus par lequel les systèmes verbaux découlent de fondements non verbaux serait, selon lui, à l'origine même du langage.

Le théâtre cherche alors à recréer les liens vitaux entre les comportements verbaux et non verbaux, entre soi et l'univers, entre la parole et le sous-texte⁸. Selon Lecoq, l'acteur doit recréer cet ancrage de la parole dans l'action physique comme dans la réalité. Ainsi, dans le théâtre d'improvisation, la prise de parole se fait et se découvre essentiellement à travers le corps et non l'intelligence. Le dire provient du senti. Les sensations, les émotions et les images donnent lieu aux mots, formant ainsi la base viscérale et instinctive de l'expression verbale. Différentes écoles de psychologie ont décrit en profondeur le fonctionnement de ces sources non verbales de signification affective (Perls *et al.*, 1977). De plus, la proxémique démontre que ce comportement non verbal ne provient pas seulement de la personnalité de l'individu, mais de sa culture. Vivre dans plusieurs cultures veut dire être exposé à différentes expériences sensorielles du monde (Hall, 1971). Sur le plan théâtral, lorsque Jacques Lecoq aborde le travail sur le bouffon, il n'en ressort pas un type fondamental, mais plusieurs, selon les nombreuses origines culturelles des étudiants qui fréquentent son école à Paris. Les bouffons suisses, indique-t-il⁹, diffèrent des bouffons de la Norvège qui, eux, ressemblent peu aux bouffons de l'Amérique du Sud.

Communication verbale et non verbale

Dans l'enseignement d'une langue seconde, la valeur de l'improvisation pour l'intégration des acquisitions verbales à la vie émotive de l'étudiant constitue un acquis depuis l'arrivée des méthodes audio-visuelles d'enseignement dans les années soixante. L'importance actuelle du jeu de rôles et de la

dramatisation dans l'approche communicative ne fait que renforcer cette orientation. L'expérience des ateliers sur les techniques de Lecoq ont ainsi confirmé une recherche entreprise auparavant à Québec lorsque j'enseignais l'anglais au Collège des jésuites. À l'affût de méthodes d'enseignement plus rapides et plus efficaces, j'expérimentais la valeur des techniques de formation des acteurs dans la classe de langue.

Dans *Le théâtre et son double*, Artaud (1964) a défini le théâtre comme une communication à l'intérieur d'une communication; durant le spectacle, la communication établie avec le public se fait par l'entremise de la communication *réelle* que les acteurs réussissent à établir sur scène. «Jouer, c'est faire jouer l'autre», dit Lecoq¹⁰. Beaucoup de jeux visant à la formation des acteurs me semblaient être fondamentalement un entraînement à la communication non verbale et verbale par l'importance accordée à l'écoute de soi et d'autrui ainsi que par le développement de la spontanéité et de l'expression affective. Légèrement modifiées, ces techniques pouvaient alors servir à enseigner aux étudiants de quelle manière communiquer dans une langue seconde en y intégrant la totalité de la personne¹¹. Les enseignants au primaire connaissent bien la dynamique par laquelle tout changement apporté à la conscience et à l'acceptation du schéma corporel favorise généralement une amélioration au niveau de l'expression verbale. *J'ai ainsi découvert qu'en changeant le schéma corporel de façon positive à travers le jeu de rôles, j'améliorais la performance verbale de mes étudiants sur le plan langagier.*

Adapté à la problématique culturelle du projet «Pour une théâtralité franco-albertaine», ce principe faisait voir un autre avantage dans le jeu physique, mimétique développé par Lecoq, surtout en ce qui concernait la création d'une écriture dramatique dans un contexte social où la langue se trouvait menacée, où les codes pré-verbaux et les pressions sociales remplaçaient ou déplaçaient souvent l'énoncé oral et écrit. Une telle approche, croyais-je, prédisposerait l'acteur à une reproduction efficace de ces codes sur scène, améliorant ainsi les chances de l'identification du public à l'univers fictif. De plus, la démarche favoriserait chez l'artiste une compétence verbale accrue dans l'articulation d'énoncés porteurs d'entropie, particulièrement dans des situations où régnait un sentiment d'infériorité linguistique¹².

Le comportement non verbal comme culture: deux expériences

Jusqu'ici, j'avais toujours considéré la culture de façon essentiellement littéraire, comme un composé de textes oraux et écrits. Deux expériences m'ont permis de mieux comprendre la perspective anthropologique de la culture dans sa dimension non verbale (Hall, 1984). De retour en Alberta, j'enseignais dans une école qui, située à proximité d'une réserve, visait à intégrer les étudiants blancs et autochtones. Un matin, avant le début même du cours, une étudiante autochtone se lève et commence à battre un jeune Blanc, criant: «Pourquoi me regardes-tu comme ça, espèce de chien?» Un conseiller scolaire m'a par la suite expliqué que, dans la culture de la jeune femme, la fixation d'un regard sur autrui pouvait être considéré comme un acte de provocation. Dans ce cas, l'adolescent avait fait plus que poser un acte irrespectueux. Il avait violé un code culturel non verbal.

Ensuite, lors d'un atelier dans le programme d'immersion d'une école élémentaire, j'ai découvert, à ma très grande surprise, que je pouvais distinguer les jeunes étudiants francophones des anglophones uniquement à partir du comportement non verbal. J'étais étonné. Un collègue m'a par la suite confirmé cette observation. Ayant oeuvré toute sa vie dans la communauté franco-albertaine, il avait souvent constaté que ces signaux culturels non verbaux duraient une ou deux générations après que les individus avaient perdu toute compétence d'expression dans la langue.

Culture et non-culture

Il me semblait alors que, si le phénomène culturel verbal se trouvait enraciné dans le non-verbal, la découverte et l'exploration de ce dernier élément mèneraient à l'expression de son complément langagier. Un théâtre à la recherche de moyens servant à refléter une spécificité culturelle devait alors commencer, non avec les paroles des gens, mais avec leur façon d'être. Ensuite, trois ans d'expérience à interroger les francophones de l'Alberta comme journaliste à Radio-Canada m'ont finalement permis de boucler la boucle et de prendre conscience de ce que je cherchais depuis ma première année d'études en art dramatique à la *University of Alberta*: ma culture. J'en avais une. Elle était là. J'avais été tout simplement incapable de la voir.

En enregistrant des centaines de conversations avec des Franco-Albertains à Falher, à Morinville, au Lac La Biche, je

devenais de plus en plus conscient d'un fond commun qui nous unissait en tant qu'interlocuteurs. Nous partagions quelque chose qui était vraiment là, mais qui ne s'exprimait jamais, ou très rarement, dans les médias, ni dans le *Edmonton Journal* ou le *Calgary Herald*, ni même dans la programmation locale de Radio-Canada qui, selon son directeur provincial, était trop souvent un camp d'entraînement et un lieu de passage pour les jeunes journalistes du Québec. Au cours de ces entrevues, j'ai également observé que la partie la plus importante du message était souvent celle qui demeurait inexprimée *au niveau de la parole*. De plus, on pouvait reconnaître ces niveaux de signification plus profonds à partir des indices paralinguistiques et non verbaux qui entouraient le message verbal.

En termes sémiologiques, la culture francophone de l'Alberta, par rapport à la culture environnante anglophone, constitue une «non-culture»:

à chaque type de culture correspond son type de "chaos" qui n'est aucunement premier, uniforme et toujours égal à lui-même, mais est une création tout aussi active des hommes que le domaine de l'organisation culturelle (Ivanov *et al.*, 1974, p. 126-127).

Dans la vie courante, cette non-culture (qui ne signifie aucunement une culture moindre) trouve son élément corollaire dans le non-dit que l'on retrouve, comme l'indique Lotman (1973), dans toutes les cultures, mais rarement à l'exclusion presque complète du verbal. Ces éléments informatifs chaotiques (terminologie de Lotman), inexprimés, refoulés, représentent alors une source potentielle et importante d'entropie pour l'expression artistique et pour le développement d'une identité collective. Au fur et à mesure que les cultures majoritaires du Québec et du Canada anglais prennent forme, elles rejettent certains types d'information et les renvoient à la sphère non culturelle. Par exemple, des versions anglophones de l'histoire de l'Ouest où certains critiques littéraires (Beaudoin, 1991) limitent l'expression française aux frontières culturelles du Québec. À quelques rares exceptions, les Québécois ignorent également les minorités francophones.

Par rapport aux deux contextes, la perspective inexprimée d'un «chez-nous» dans l'Ouest offre en même temps le potentiel d'une perspective nouvelle et inédite des deux cultures dominantes, et peut-être dominatrices. De même, avant Oka, la

culture autochtone offrait une perspective méconnue mais potentiellement puissante de la société des Blancs, par exemple, en ce qui a trait au système judiciaire. Sur le plan sémiologique et artistique, il semblait alors que l'approche physique par laquelle on aborde le jeu et l'esthétique théâtrale dans les techniques d'improvisation de Lecoq servirait à découvrir et à communiquer les éléments refoulés du vécu individuel et collectif dans la non-culture; par le biais de textes artistiques ainsi créés, ces éléments franchiraient le seuil de la culture.

Histoire orale et théâtre: l'intégration du vécu à la forme dramatique

Comme étape suivante dans l'articulation du projet, il fallait établir un lien entre le jeu improvisé et l'intégration de la dramaturgie à la formation¹³. Dans la méthode Lecoq, l'improvisation ne constitue pas un but en soi mais vise la finalité d'une écriture dramatique et théâtrale. De fait, l'improvisation constitue un apprentissage pratique à la dramaturgie (Gravel et Lavergne, 1987). Des consultations avec Radio-Canada à Montréal, avec Richard Walter, directeur du département d'études cinématographiques à la *University of California at Los Angeles*, ainsi qu'une recherche sur l'enseignement des techniques d'écriture dramatique (Catron, 1984; Minot, 1982; Pike et Dunn, 1985), ont démontré l'importance primordiale d'utiliser le vécu et l'observation comme fondements à la métamorphose progressive des récits personnels et des valeurs émotives en fiction. Plusieurs traités de dramaturgie insistent sur l'importance de créer à partir de ses croyances, de son credo, de sa vision de vie comme préambule indispensable à la démonstration de ces prémisses par le biais du récit.

En même temps, les historiens de l'oralité (Lachance, 1992; Halbwachs, 1950) signalent l'importance du rapport entre le récit de vie individuel et le développement graduel d'une mémoire collective au sein d'une communauté. Selon Lotman (Ivanov *et al.*, 1974), la création d'une mémoire collective constitue une des trois fonctions principales de la culture. À travers une écriture collective fondée sur les récits de vie, on pourrait ainsi possiblement activer un secteur de cette culture francophone (verbale et non verbale) partagée entre l'acteur et le spectateur; cette méthode a conséquemment été intégrée à notre stratégie de développement¹⁴. D'autres sources ont servi à

confirmer cette orientation, notamment sur le plan sociologique, où des études ont documenté la dualité du phénomène artistique comme exercice public et comme activité de structuration cognitive que l'artiste doit nécessairement entreprendre dans sa vie privée (Bernier et Perrault, 1987). Ce principe rejoint le concept du «moi artiste» (Francoeur et Francoeur, 1993, p. 106) développé sur le plan sémiologique par le Groupe de recherche en phanéroscopie de la culture (GREPHAC) de l'Université Laval. Le fait que l'identité individuelle de l'artiste se transforme inévitablement par la nature même du processus artistique se trouve également souligné par les artistes et les professeurs de jeu, dont Lee Strasberg qui, citant Jacques Copeau, réfère à cette lutte de l'acteur avec «son propre sang» (Strasberg, 1987, p. 94).

Le projet-pilote

À cette étape, il nous fallait un projet-pilote pour vérifier les orientations de base du projet. Je visais une utilisation efficace de l'improvisation comme mode de transposition de récits de vie dans une forme dramatique apte à susciter une identification collective par rapport au texte. En même temps, un acteur franco-albertain bien connu, André Roy, était à la recherche d'une idée pour un *one man show*. Puisque nous venons du même petit village de la Saskatchewan, je lui ai suggéré premièrement de faire un spectacle sur cette thématique, lui donnant comme directives d'éviter l'anecdote et la narration à la troisième personne pour se concentrer davantage sur les personnages connus durant sa jeunesse dans ce petit patelin. Je déplaçais ainsi la préoccupation du verbal (quoi dire) au non-verbal (comment les gens se comportaient). Les idées pour des improvisations ont commencé à jaillir presque immédiatement, confirmant la valeur opératoire des éléments formels de lieu et de personnage pour démarrer l'écriture. Plus fondamentalement, le processus a démontré l'importance d'appuyer ces deux éléments formels sur l'observation et l'expérience. Deuxièmement, j'ai suggéré à Claude Binet, metteur en scène qui travaillait avec André Roy dans l'élaboration du spectacle, d'appuyer le processus sur le principe fondamental découvert lors des premiers ateliers sur la méthode Lecoq: la libération de la parole refoulée par le biais de l'expression non verbale. Ces critères ont donné au travail d'improvisation son orientation dominante, l'accent se trouvant

toujours placé sur le personnage plutôt que sur le dialogue et l'anecdote. Et troisièmement, le processus de création a atteint sa vitesse de croisière quand l'acteur et le metteur en scène ont eu l'intuition heureuse d'utiliser, comme point focal du texte, une publication récente (en anglais bien sûr) sur l'histoire d'une petite communauté francophone, *Delmas: A Harvest of Memories* (Lacoursière et Blouin, 1990). Grâce à cet ajout inattendu et fortement original des créateurs du spectacle, la fonction de l'histoire orale comme catalyseur à la dramatisation s'est intégrée tout naturellement au processus de création qu'on élaborait. Le spectacle *Il était une fois Delmas... mais pas deux fois* connaît un succès sans précédent dans le théâtre franco-albertain, dépassant soixante-quinze représentations à travers l'Ouest au cours des trois dernières années. Ceux qui y ont assisté peuvent témoigner du phénomène d'identification qui se produit avec les spectateurs. Ils rient, pleurent, gémissent et crient – réactions publiques plutôt rares chez les francophones de l'Ouest traditionnellement réservés et discrets.

Modèles de culture et recherche d'un dénominateur commun

De tels succès ne réglent pas cependant le problème fondamental des liens manquants entre les structures artistique et sociale. Les francophones de l'Ouest demeurent une communauté très hétérogène, divisée sur beaucoup de questions sociales dont les écoles françaises, et divisée également en termes de lieux d'origine: les Prairies, les Maritimes, le Québec, l'Europe, l'Afrique, l'Asie du Sud-Est et les Caraïbes.

Comme dans la communauté d'expression anglaise, les valeurs et les points de vue culturels diffèrent, souvent de beaucoup, dans chaque sous-groupe. Paradoxe ironique: la plupart des artistes actifs dans le théâtre d'expression française en Alberta ne sont pas «des francophones de souche». Ceux-ci sont généralement peu présents dans les productions d'amateurs pourtant conçues et subventionnées dans le but de donner expression à cette culture. Le même problème a refait surface dans le recrutement des candidats pour le projet de formation «Pour une théâtralité franco-albertaine».

Cette problématique constitue, selon nous, un sujet de recherche en soi. À travers le théâtre, on assiste au processus de croissance d'une communauté. Il est tout à fait normal que les *dead ducks* de l'Ouest se retrouvent sur une différente longueur

d'onde que les Québécois qui arrivent en Alberta après avoir fait l'expérience, parfois enivrante, de la renaissance artistique provoquée par la Révolution tranquille. La question fondamentale consistait à savoir s'il y avait moyen d'amener les artistes d'expression française de ces différents sous-groupes à communiquer entre eux et à créer ensemble.

Nous avons trouvé deux solutions dont une en anthropologie et l'autre en sémiotique de la culture. Edward T. Hall (1984) souligne avec raison la difficulté extrême qu'ont les chercheurs à interpréter et à comprendre les schèmes d'une culture dont ils n'ont pas fait l'expérience prolongée. En proposant que le chemin royal vers la connaissance de soi commence par l'étude d'autres cultures, il a fourni un important point de départ aux artistes francophones qui ont choisi de participer à notre projet. Une définition élargie du signe culturel proposée par le GREPHAC nous a ensuite donné les outils conceptuels pour l'intégration de ce processus interculturel dans la formation des acteurs.

En combinant la théorie esthétique de Lotman avec la sémiotique de Peirce, le GREPHAC a redéfini l'action des signes culturels comme les oeuvres d'art ou les textes équivalents. Dans un processus de sémiosis illimitée, ces signes culturels sont décodés et expliqués par le biais d'autres signes à travers l'intermédiaire d'*interprètes culturels*: critiques d'art, «experts-conseils», professeurs, artistes, etc. (Francoeur et Francoeur, 1993). En d'autres mots, si une expérience prolongée avec la culture cible n'est pas possible, une sensibilité accrue à cette culture et à ses signes culturels devient possible à travers l'étude des moyens par lesquels cette communauté se représente et se signifie à elle-même dans divers systèmes signifiants, qu'ils soient d'ordre historique, artistique, légal, éducatif et même non verbal.

Nous avons pris comme hypothèse que les artistes de l'extérieur, et en particulier du Québec, pouvaient transcender leur perspective culturelle au sujet des Franco-Albertains en les rendant davantage conscients de ces interprètes culturels dans différents secteurs de la vie communautaire: histoire, économie, droit, structures de pouvoir formelles et informelles, etc. Surtout, nous croyions que ce serait en parlant au «vrai monde» et en écoutant leurs récits, beaucoup à la manière des historiens

de l'oralité, que ces artistes commenceraient à sentir instinctivement les horizons d'attente inarticulés de leur public.

Inversement, les francophones de l'Ouest, en devenant davantage conscients de la production artistique québécoise et de ses modes de signification, pourraient élargir leurs propres références culturelles, soit par le rejet, soit par l'acceptation de ces éléments. Par exemple, un artiste franco-albertain m'a déclaré en entrevue: «Les Québécois ont peut-être gardé leur langue, mais ils ont perdu leur culture». Cet artiste se distingue ainsi de la production culturelle québécoise et, par le biais de cette prise de conscience, peut envisager des possibilités d'expression inédites à l'intérieur de la francophonie canadienne. Par rapport à ces deux options de rejet ou d'intégration, l'artiste trouve une solution partielle à la problématique de créer dans un vide culturel: il se fait l'interprète culturel des membres de sa communauté en prêtant sa voix à l'expression des éléments refoulés de leur vie et de leur émotivité et en s'adressant directement à ceux pour lesquels il crée. La réaction subséquente du public, rejet ou acceptation du texte produit, confirmera le degré de succès ou d'échec de l'entreprise artistique de l'individu.

Selon Mukarovsky, la création artistique consiste à rejoindre les constantes anthropologiques, à surmonter les barrières politiques, nationales, culturelles, par le biais de l'art (Galan, 1985). Fondamentalement, le projet de formation devait faciliter un processus de communication permettant à des artistes francophones, et francophiles, divisés par rapport à leurs lieux d'origine, retranchés en fonction de points de vue culturels différents, de trouver un terrain commun pour partager leur vécu. On a pu constater, à de multiples reprises au cours du processus de formation, que des dénominateurs communs s'établissaient entre les stagiaires à travers l'emploi du récit de vie. Des situations dramatiques, des personnages et des atmosphères surgissaient automatiquement lorsque le non-verbal était utilisé comme arrière-plan à une dramaturgie collective.

Lecoq et le théâtre franco-albertain

En termes peircéens, la culture franco-albertaine se situe à un stade évolutif initial de développement appelé la *priméité*, étape qu'il associe à une qualité de sentiment et à un potentiel

d'actualisation (Houser et Kloesel, 1992). Dans cette perspective, la culture de cette population minoritaire se caractérise davantage par ce qui est ressenti que par ce qui est manifesté, vu ou entendu. Cette culture se définit plus adéquatement, du moins en termes esthétiques, par ce qui est possible, de façon inhérente, que par ce qui est actualisé (deuxième catégorie universelle de Peirce: la *secondéité*). En travaillant à partir de cette base sensible et fertile de mouvements, d'émotions et de rythmes, le processus de formation augmente la sensibilité de l'acteur à ces signaux non verbaux. Lorsque ceux-ci sont incorporés dans le travail de création, la démarche prédispose à une libération de l'expression individuelle et, simultanément, à l'articulation théâtrale d'un vécu collectif et d'attentes refoulées.

L'expérience de dramatiser les narratifs personnels par les structures d'improvisation de Lecoq a renforcé notre hypothèse initiale: l'expression non verbale constitue le préambule indispensable à la production verbale dans le discours théâtral franco-albertain. Par l'utilisation de procédés, tels que le masque neutre, on établit une communication non intellectuelle, instinctive, qui brise les barrières entre les artistes d'origines diverses, leur permettant d'atteindre, en termes théâtraux, une certaine universalité. Les clowns, les bouffons, les héros tragiques, les revers de fortune et le destin se retrouvent bel et bien à Saint-Paul, à Bonnyville, à Edmonton, etc. Et ils parlent plusieurs langues.

NOTES

1. Agents subventionnaires: le Conseil national sectoriel pour la culture de la Conférence canadienne des arts (30 000 \$), le Centre d'emploi du Canada à Edmonton (5 000 \$), le ministère du Patrimoine (15 000 \$), le Secrétariat aux affaires intergouvernementales canadiennes du Québec (14 500 \$), L'UniThéâtre (8 000 \$), le *Central Research Fund* de la *University of Alberta* (3 000 \$).
2. L'Association canadienne-française de l'Alberta et L'UniThéâtre.
3. Les professeurs du Conservatoire d'art dramatique de Québec qui ont participé au projet: Jean Guy (interprétation), Paule Savard (interprétation), Marc Doré (improvisation), et Jacques Lessard (écriture dramatique). Deux professeurs albertains ont enseigné les modules de chant et de danse: Laurier Fagnan et Christine Hanrahan.
4. Au cours de cette série d'articles – qui paraîtront dans les trois prochains numéros des *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* –, nous chercherons à intégrer les commentaires des stagiaires qui ont pris

part à la recherche de façon à assurer l'objectivité de notre compte rendu et la représentativité des perspectives présentées.

5. Un des stagiaires a qualifié ce passage de *Quebec bashing*. Sans juger de la justesse de ce commentaire, l'observation démontre la nécessité d'un dialogue approfondi entre les différentes cultures francophones.
6. Nous tenons à signaler la contribution précieuse de Jean-Claude Marcus (Centre national des arts), de Jan Miller (Institut national cinématographique) et de Robert Astle (*Small Change Theater*). Radio-Canada, la Boîte à Popicos et l'Éducation permanente de la Faculté Saint-Jean ont également joué un rôle dans le processus de consultation et de conceptualisation.
7. Ces deux ateliers ont eu lieu à Morinville en juillet 1987 et en mars 1988. Claude Binet du Théâtre de la Bordée en a fait l'animation. Les partenaires suivants en ont assuré le financement: *The Alberta Teachers' Association*, le Bureau du Québec à Edmonton, la Commission scolaire Thibault et l'Éducation permanente de la Faculté Saint-Jean.
8. Au théâtre, ce terme fait référence à la structure créée par l'ensemble des rapports entre le personnage, les circonstances et les éléments de motivation.
9. Jacques Lecoq, dans le cadre d'ateliers donnés au Festival international Jacques Lecoq, qui a eu lieu à Bethlehem (Pennsylvania), du 18 au 26 mars 1994. Ce festival a été organisé en collaboration avec *Touchstone Theatre* et *Lehigh University*.
10. Jacques Lecoq, Bethlehem (Pennsylvania).
11. Thématique développée dans la publication *Techniques de théâtre intégrées à l'enseignement des langues*, Alberta Education, Curriculum Support Branch, 1989, 321 p.
12. Hélène Gravel, co-fondatrice du Théâtre du Nouvel Ontario, nous a confirmé la valeur de ce principe qui, dit-elle, correspond à ses vingt ans d'expérience dans le théâtre d'expression française dans cette province.
13. Ici encore, il faut signaler la contribution importante de Carl Hare et de Jan Miller.
14. Cette approche ne se limite pas au «documentaire dramatisé». La variété et la vitalité de projets semblables se retrouvent au Canada anglais: «Paper Wheat», «O. D. on Paradise» (Bessai, 1992).

BIBLIOGRAPHIE

ARTAUD, Antonin (1964) *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 246 p.

BEAUDOIN, Réjean (1991) *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 125 p.

- BERNIER, Léon et PERRAULT, Isabelle (1987) «Pratique du récit de vie: retour sur l'artiste et l'oeuvre à faire», *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 5, n° 2, p. 29-44.
- BESSAI, Diane (1992) *The Canadian Dramatist* (volume II: *Playwrights of Collective Creation*), Toronto, Simon and Pierre, 292 p.
- CATRON, Louis (1984) *Writing, producing and selling your play*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 272 p.
- CHKLOVSKI, Victor (1965) «L'art comme procédé», dans TODOROV, Tzvetan (dir.) *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, p. 76-97.
- COALITION NATIONALE POUR UN FINANCEMENT DES ARTS ET DE LA CULTURE (1993) *Pour une place plus équitable des communautés francophones dans l'expression des arts et de la culture du pays*, mémoire adressé au ministre des Communications et aux interlocuteurs fédéraux de la scène artistique et culturelle canadienne, Ottawa, 24 p.
- COLBERT, François et FORTIER, André (1989) *Les théâtres professionnels francophones hors Québec: la voie de l'efficacité*, Montréal, Groupe de recherche et de formation en gestion des arts de l'École des hautes études commerciales (Université de Montréal), 102 p.
- FRANCOEUR, Louis et FRANCOEUR, Marie (1993) *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, Québec et Paris, Les Presses de l'Université Laval et les Éditions Klincksieck, 376 p.
- GALAN, F. W. (1985) *Historic Structures: The Prague School Project 1928-1946*, Austin, University of Texas Press, 250 p.
- GRAVEL, Robert et LAVERGNE, Jean-Marc (1987) *Impro: réflexions et analyse*, Leméac, Ottawa, 159 p.
- HALBWACHS, Maurice (1950) *La mémoire collective*, Paris, PUF, 170 p.
- HALL, Edward T. (1971) *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 254 p.
- _____ (1984) *Le langage silencieux*, Seuil, Paris, 237 p.
- HOUSER, Nathan et KLOESEL, Christian (dir.) (1992) *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, Bloomington, Indiana University Press, 399 p.
- IVANOV, V. V., LOTMAN, I. M., OUSPENSKI, B. A., PIATIGORSKI, A. M. et TOPOROV, V. N. (1974) «Thèses pour l'étude sémiotique des cultures», *Sémiotique*, nos 81-84, p. 125-156.
- JOUSSE, Marcel (1974) *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 410 p.
- LACHANCE, Gabrielle (1992) «Récits de vie et mémoire sociale», dans DAGEAU, Jacques et PELLETIER, Sylvie (dir.) *Mémoires et histoires dans les sociétés francophones*, Québec, CÉLAT, p. 3-12. (Actes du colloque «Mémoires, histoires, identités: expériences

des sociétés francophones», qui a eu lieu à Québec du 9 au 12 octobre 1987)

LACOURSIÈRE, Lina et BLOUIN, Madeleine (1990) *Delmas: A Harvest of Memories*, North Battleford, McIntosh Publishing, 444 p.

LECOQ, Jacques (1987) *Le théâtre du geste*, Paris, Bordas, 152 p.

LOTMAN, Iouri M. (1973) *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 415 p.

MINOT, Stephen (1982) *Three Genres: The Writing of Fiction, Poetry and Drama*, New Jersey, Prentice-Hall, 326 p.

MUKAROVSKY, Jan (1977a) *Structure, Sign, and Function: Selected Essays*, New Haven, Yale University Press, 269 p.

_____ (1977b) *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, New Haven, Yale University Press, 238 p.

PERLS, Frederick S., HEFFERLINE, Ralph F. et GOODMAN, Paul (1977) *Gestalt Therapy: Excitement and Growth in the Human Personality*, New York, Bantam Books, 551 p.

PIKE, Frank et DUNN, Thomas (1985) *The Playwright's Handbook*, New York, Nal Penguin Inc., 250 p.

STRASBERG, Lee (1987) *A Dream of Passion*, New York, Nal Penguin Inc., 201 p.

(Acceptation définitive en mai 1994)